

SCARSELLA A. *Franz Roh 1925, alle origini del Realismo Magico*, in IL FILO D'ARIANNA  
vol. I (2), pp. 81-85 (*Articolo su rivista*)

**Alessandro Scarsella**

**Franz Roh 1925**

**Alle origini del Realismo Magico**

Il termine “realismo magico” definisce un modo, contemporaneamente, letterario e artistico. Da Franz Roh a Massimo Bontempelli, la radice della sua definizione rappresenta tuttavia un problema di storia letteraria e di cronologia dei movimenti artistici. Il realismo magico costituisce un codice di interpretazione estraniante della realtà, conciliando l'eredità del realismo romantico e la crisi della modernità che ha luogo dopo la Prima guerra mondiale. Lo sviluppo di questo stile in forme narrative di successo esprime altresì uno scambio di valori tra culture europee ed extraeuropee, protrattosi dagli scrittori latino-americano del “Boom” anni Sessanta, a quella letteratura della globalizzazione che contamina fantasia e neorealismo nell'immane cornice autoesotica e apparentemente resistente a ogni processo di decolonizzazione-demitizzazione possibile.

Il realismo magico è quindi un tipo di realismo, vale a dire che esso presuppone una rappresentazione mimetica della realtà che trova tuttavia il suo limite nella soglia di un altrove che sembra affacciarsi dietro le cose stesse. Come sottolinea Franz Roh nella postilla introduttiva al suo libro:

*Non intendo attribuire alcun valore speciale al sottotitolo “Realismo Magico” [...]. Ci è sembrato in ogni caso più indicato di “Realismo Ideale” o di “Verismo” o di “Neoclassicismo”, definizioni che si riferiscono soltanto ad una parte del movimento. “Surrealismo” significa, per ora, un'altra cosa. Con la parola “magico” in opposizione a “mistico” si vorrebbe indicare che il mistero non si inserisce nel mondo rappresentato, ma che si nasconde dietro di esso.*

Il tentativo di codificazione a Roh dovuto nel 1925 (*Nach-Expressionismus – Magischer Realismus. Probleme der Neusten Europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann) attingeva a delle premesse anteriori alla Prima guerra mondiale, quindi nella letteratura e nell'arte degli anni Dieci del Novecento. Erano stati gli anni in cui aveva avuto luogo l'affermazione di Giorgio De Chirico. Nato a Volos in Grecia, De Chirico (1888-1978) si era formato accademicamente in Germania, a Monaco, immettendosi nel filone del simbolismo decadente e di

ascendenza wagneriana di Arnold Böcklin. Da Böcklin De Chirico deduce, non solo la concezione arcaizzante e mitologica del paesaggio (*La partenza degli Argonauti* 1909-1910) o alcuni spunti (*Centauro morente*, 1909), il motivo della figura di spalle e avvolta in un mantello, già presente in *Odisseo e Calipso* (1883) del maestro svizzero, e quale riappare nel successivo *L'enigma dell'oracolo* (1911).

Il riferimento all'enigma si riscontra nell'autoritratto (1911) in cui si legge la didascalia "Et quid amabo nisi quod aenigma est": paratesto e titolo acquisito dal dipinto, riprodotto anche nel libro di Roh, ma senza commento. Tuttavia la sua suggestione sembra riaffiorare in una delle metafore centrali del pensiero di Roh, quella in cui "l'opera si basa sull'idea di una *finestra* aperta: vale a dire uno sguardo magico su uno squarcio di *realtà* riprodotto ed interpretato in maniera artificiale" (p. 23). L'enigma è infatti un tipo di domanda che non prevede risposta. La posizione malinconica dell'artista che si autoritrae di profilo è conforme all'iconografia tradizionale: la mano sorregge il mento e il viso, il capo tuttavia è ritto e lo sguardo fisso davanti a sé, quasi sfidando edipicamente l'enigma stesso. La malinconia è implicita nel confronto con l'enigma, la cui risoluzione possibile è una sola: l'uomo inteso come soggetto tragico. L'enigma è la forma in cui si manifesta una verità innominabile. La malinconia indica quindi un'esitazione sulla soglia della morte come scelta alternativa all'orrore del disvelamento. L'esitazione si manifesta nell'istante alla quale l'immagine sembra conferire un'illusoria durata, come il vento che soffiando sposta la tenda in *L'enigma dell'oracolo* (1911). Delle due figure quella che mostra il volto è la figura *ficta*, la statua, mentre la figura (umana?) guarda altrove.

Quasi coetaneo di De Chirico, Roh era nato ad Apolda, in Turingia, il 21 febbraio 1890 (sarebbe deceduto a Monaco, il 30 dicembre 1965); il suo libro più famoso, sebbene maggiormente citato piuttosto che letto, sarebbe stato tradotto in spagnolo nel 1927 invertendo il rapporto tra titolo e sottotitolo: *Realismo magico - Post-espressionismo: problemas de la pintura europea mas reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, e quindi riproposto in ristampa anastatica nel 1997, in concomitanza con la mostra di Valencia *Realismo magico: Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*. Vige quindi una concomitanza tra l'iniziativa di Ortega y Gasset di far tradurre per la sua rivista la monografia di Roh in spagnolo e il venire a galla, nelle pagine di "900" di Bontempelli ("Cahier" dell'estate 1927) del concetto di "realismo magico". Per attendere la prima traduzione italiana occorrerà attendere il 2007 (F. Roh, *Post-Espressionismo - Realismo magico*, a cura di Sara Cecchini, Napoli, Liguori, con prefazione di Renato Barilli, volume da cui sono desunte le pp. citate *infra*), ma forse non a caso perché le distanze tra il *magicher realismus* alla tedesca e il nostrano novecentismo si dimostreranno ben più ampie di quanto si potesse supporre.

In primo luogo non è possibile comprendere Roh senza una conoscenza di quella pittura tedesca dei vari Dravinghausen (il primo a ricevere nel '22 l'investitura realistico-magica) Schrimpf, Spies, Mense, Metzinger, autori in seguito misconosciuti in Italia, ma soprattutto destinati in patria al grande macero dell'arte

degenerata (accusa che coinvolse anche Roh, procurandogli l'arresto nel 1933 e un breve soggiorno nel campo di Dachau).

Carrà aveva, sotto l'egida della rivista "Valori Plastici", dedicato a Schrimpf una monografia nel 1924. Roh da parte sua conosceva assai bene la pittura italiana: non solo De Chirico, ma anche gli artisti di "Valori plastici", presenti in Germania con il loro direttore editoriale e capofila Mario Broglio con importanti mostre a partire dal '21<sup>1</sup>.

Ma in quello stesso 1925 Georg Friedrich Hartlaub coniava la dicitura di Nuova oggettività ("Neue Sachlichkeit") presentando alla Kunsthalle di Mannheim la pittura tedesca del dopoguerra. Si può dire che, dal punto di vista cumulativo di Roh, Valori Plastici più "Neue Sachlichkeit" era uguale a Realismo Magico, una categoria che doveva tener conto del contributo congiunto dell'arte italiana e dell'arte tedesca. Si tratta di un approccio scientifico, da professore di storia dell'arte allievo di Heinrich Wölfflin, ma forse non privo di complicazioni identitarie, riconoscibili nell'impossibilità di assimilare la nuova scuola al surrealismo di taglio francese che aveva prodotto il suo primo manifesto nel 1924:

"Un nuovo movimento francese che presenta delle caratteristiche per lo meno affini è il *Sur-réalisme*", osserva Roh, aggiungendo tuttavia che esso appartiene "solo limitatamente al nostro contesto" (p.72).

Le nozioni di Roh prevederebbero quindi un impiego descrittivo e non programmatico e militante come di lì a pochi anni avverrà per Bontempelli, che acquisisce il termine non prima del giugno 1927<sup>2</sup>. Finalmente Bontempelli trova le due parole atte a esprimere l'orientamento della sua rivista bilingue - italo-francese: ricostruire spazio e tempo sulla base di nuove astrazioni fantastiche che esprimano un dominio totale sulla realtà (= magia); valorizzazione della fantasia non intesa come fiaba, bensì quale avventura e miracolo della vita quotidiana; critica all'orientalismo e ai valori spettacolari dell'esotismo, da rovesciare nell'autoesotismo della realtà contemporanea: si tratta di una posizione equidistante tra misticismo e classicismo.

Distinguendo il giornalismo dalla vera critica d'arte come teoria della forma e del contenuto, Roh aveva avvertito inizialmente che essa "articola sempre posteriormente ciò che prima è stato presentato solo in maniera oscura" (p.9). Secondo Roh le correnti dell'impressionismo, dell'espressionismo e infine del post-espressionismo "formano un fronte unico contro l'emblema esterno del mondo" (p.12) contro il quale insorge la reazione appena percepibile, in seno al linguaggio ormai eclettico dell'arte d'avanguardia, il realismo magico. Per riconoscere invece la novità della nuova occorre rinvenire all'interno dell'avanguardia il sostrato

---

<sup>1</sup> Cfr. Maurizio Fagiolo, *Classicismo pittorico. Metafisica, valori plastici, Realismo magico e "900"*, Genova, Costa & Nolan, 2006, pp.19-24.

<sup>2</sup> Cfr. *Analogie*, quarto preambolo teorico, inserito nel *cahier «900»*, datato giugno 1927 (cfr. Massimo Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 1978, p. 766.

perdurante dell'impressionismo<sup>3</sup> da una parte e dall'altro individuare la coesistenza latente della reazione classicistica conseguita indipendentemente, oltre da un grande isolato come Picasso, dagli italiani (Carrà, Severini, "Valori plastici") e dai tedeschi (Metzinger, Schrimpf, Kanoldt, Mense). Ma quali sono gli oggetti della nuova oggettività di cui si parla come di quella ricomposizione del mondo imposta dalla discrezione operata da un misticismo quasi selvaggio? La risposta di Roh risulta perentoria e non dà adito a nessuna prospettiva di restaurazione: "A ben vederlo, infatti, questo nuovo mondo degli oggetti continua ad essere estraneo al concetto corrente di realismo" (p.19).

Studio della fotografia, alla cui estetica sperimentale consacra nel 1929 *Foto-auge* (L'occhio fotografico, ancora a cura di Sara Cecchini, Napoli, Liguori, 2007) Roh ritiene equivoco il connubio tra fotografia e percezione soggettiva della realtà concepita come somma di luce e colore. Per questo l'attenzione va spostata con urgenza dal soggetto all'oggetto divenuto finalmente problematico e riscattato dallo stato "di natura" in cui le rappresentazioni di tipo empatico lo avevano collocato. Dalla condizione edipica di fronte all'enigma all'esperienza perturbante di cui Freud aveva formulato nel 1919 sulla rivista "Imago" la rilettura più avanzata mettendo in discussione la presunta familiarità (*heimlich*) degli oggetti sempre suscettibili di rovesciarsi quasi inavvertitamente nel tratto contrario, traumatico e sinistro (ossia *unheimlich*). A questo aspetto fa implicito riferimento Roh nella sua definizione più influente:

*La pittura più recente, invece, vuole giungere ad una conoscenza più generale e profonda della realtà senza la quale le due tendenze precedenti [= impressionismo ed espressionismo] use a ritenere arbitrariamente ovvia l'esperienza fondamentale dell'esistenza degli oggetti, non avrebbero mai potuto affermarsi. Ponendoci per la prima volta come "problema" ciò che in precedenza era stato dato come naturale e scontato, andiamo in realtà ad esplorare uno strato ben più profondo, anche se poi i risultati finiranno con l'essere singolarmente insufficienti (p. 22).*

Sospetto e stupore, senso del vuoto e di "imperturbabile durata", orrore cosmico e intuizione di un mondo secondario sono le attitudini di fondo che, trasferendo sul terreno del reale i principi dell'idealismo di Novalis, "magico" perché aveva messo tra parentesi la percezione sensoriale, contemperano a ben vedere i due poli dell'astrazione e dell'empatia. La rigida rinuncia ad ogni flusso vitale (p.45) suggeriscono pertanto al realismo magico di puntare sull'immobilità come fattore atemporale e sull'attrito prodotto dalla giustapposizione di colori puri come eco vibrante di un irriducibile sentimento d'irrealtà.

---

<sup>3</sup> Va forse notato che, comunque, sia Roh che Hartlaub saranno noti al pubblico italiano esclusivamente in qualità di esperti dell'impressionismo: di Rodin il primo; degli impressionisti francesi il secondo., di cui si ignorano tuttora i contributi sul rapporto arte/alchimia e sugli specchi nella pittura.

## Manifesto del Surrealismo Identità nazionale

Modalità della transizione del realismo magico dall'Europa all'America latina:

- 1) Traduzione in spagnolo del libro di Franz Roh
- 2) Viaggio di Pirandello e Bontempelli in Sud-America
- 3) Gomez de la Serna, autore a Buenos Aires
- 4) Diffusione del surrealismo: presenza di Bunuel in Messico
- 5) Diffusione del surrealismo: presenza di Caillois a Buenos Aires
- 6) Diffusione del surrealismo: presenza di Asturias a Parigi

Dal realismo magico alla "realtà magica": soggettività e oggettività del punto di vista  
(vd. unità didattica curata dal docen

- 1) 12 /11 Introduzione generale: obiettivi del corso. Studiare la letteratura italiana del Novecento dal punto di vista del rapporto tra testo e rappresentazione - il testo come prodotto collettivo - arte, letteratura e fenomeni estetici nell'epoca della riproducibilità tecnica
- 2) 16/11 Movimenti, correnti e autori principali: dall'Unità d'Italia al Crepuscolarismo
- 3) 19/11/07 Movimenti, correnti e autori principali: origini dell'arte e della letteratura d'Avanguardia - sperimentalismo e legami con il "sostrato" gotico (Munch, Ensor, espressionismo tedesco)
- 4) 22/11/07 Victor Hugo: descrizione di una barricata - defunzionalizzazione e ricontestualizzazione come procedimenti dell'Avanguardia - estetica del brutto e del sublime - tradizione del capriccio e fondamento del mestiere - accademia e antiaccademia - fotografia e percezione soggettiva della realtà come luce più colore. N.B. su arte e fotografia vd. Roh 30-36
- 5) 23/11/07 Dall'impressionismo al post-impressionismo (realismo sociale, realismo romantico, simbolismo) - Gauguin e Van Gogh: primitivismo e ricerca dell'essere - deviazione dalla norma e psicopatologia dell'arte. Posizione del "naïf" Rousseau il Doganiere (Roh 78-80)
- 6) 26/11/07 dal cubismo al futurismo - arte d'avanguardia e letteratura - iconicità dell'immagine e sintassi verbale - *Genova* (1914) di Dino Campana: un poema impressionista - Apollinaire e il cubismo - il futurismo: una corrente d'avanguardia con un manifesto e motivata alla partecipazione alla vita politica e alla produzione industriale.
- 7) 29/11/07 Lettura del Manifesto del Futurismo 1909
- 8) 30/11/07 Futurismo e Grande guerra



- 9) 3/12/07 1918: "Valori plastici", post espressionismo, nuova oggettività (Roh 5-26)
- 10) 6/12/07 Dalla metafisica al realismo magico (Fagiolo 7-18)
- 11) 7/12/07 Classicismo e novecentismo (Fagiolo 18-25)
- 12) 10/12 Origini della nuova oggettività - Espressionismo in senso largo e ristretto - Carrà: futurismo, metafisica, valori plastici. Nozione di "realizzazione": astrazione ed empatia (Roh 26-29)
- 13) 13/12 De Chirico e Savinio: dall'"Esprit Nouveau" di Apollinaire (1913) al Surrealismo (1924): umorismo nero, enigma, manichini, vedutismo fantastico, sovrapposizione di oggetti eterogenei: citazioni classiche e insegne dei negozi (Fagiolo 65-78)
- 14) 14/12 Severini (Fagiolo 78-106; Roh 82 n. 15) - Chimica e fisica dell'arte: dinamico e statico nella rappresentazione (Roh 36-48)
- 15) 17/12 Morandi (Fagiolo 106-124) - Direzioni del Post-espressionismo (48-54; 78)

(<sup>1</sup>) Il critico d'arte tedesco Franz Roh usò per la prima volta l'espressione «realismo magico» nel 1922, in occasione di una mostra monacense del pittore Davringhausen; nel '25 la estese alle tendenze che si andavano affermando in epoca post-espressionista, nel contesto della sua monografia *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Malerei*, parzialmente tradotta in spagnolo sulla «Revista de Occidente» due anni dopo. Sono notizie che si ricavano da SARA CECCHINI, *Franz Roh e il realismo magico*, in MARIO SARTOR (a cura di), *Realismo magico. Fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericana*, Udine, Forum, 2005, pp. 31-48. Per un aggiornato bilancio della varia fortuna di queste nozioni, si rimanda agli altri contributi raccolti nel volume appena citato, allo studio di CHARLES W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005 e all'ottimo articolo di KENNETH REEDS, *Magical realism: a problem of definition*, in «Neophilologus», XC, 2, 2006, pp. 175-196. La prima attestazione bontempelliana dell'espressione risale al preambolo, intitolato *Analogie*, al quarto quaderno di «900», datato giugno 1927. Circa un ventennio più tardi, infine, lo scrittore cubano Alejo Carpentier conierà la dicitura concorrente «real maravilloso», ripresa nel 1949 nel prologo al suo romanzo *El reino de este mundo*.

Senza De Chirico alle spalle la legittimazione in chiave solare, mediterranea e italocentrica del concetto prodotto da Franz Roh (tuttora inedito in Italia, ma già tradotto in spagnolo nel '27), non avrebbe potuto aver luogo. Di lì a poco De Chirico e «stupore metafisico», ricorreranno in Cecchi come possibile viatico per la comprensione di un'arte come quella messicana primitiva e aliena alla modernità.

Nel maggio del 1919, mentre era occupato nella stesura di *Al di là del principio di piacere*, Freud decise di riprendere in mano un vecchio manoscritto, per completarlo e successivamente pubblicarlo sulla rivista "Imago" con il titolo di *Das Unheimliche*. Il testo analizza il termine *heimlich* a partire dalla radice *heim* (casa) per verificare come nell'uso esso abbia assunto diversi e talvolta contrastanti significati. Nella lingua tedesca infatti *heimlich* significa tanto "domestico", "casalingo" (quindi noto) quanto "segreto", "nascosto", mostrando dunque di appartenere a quel ristretto gruppo di termini detti 'enantiosemi' in quanto contengono in sé due significati fra loro opposti.

Tale ambivalenza si riverbera ovviamente sul negativo *unheimlich*, composto a partire dall'*un* privativo, al punto che il termine risulta pressoché intraducibile e nelle diverse lingue viene reso in modi difformi. Tradotto in italiano con "il perturbante", in inglese con "uncanny", in francese con "inquiétante étrangeté", esso comunque allude a un senso di pericolo collegato al nostro esistere, collegato cioè ai temi della casa e dell'abitare, alludendo a una casa popolata da fantasmi e dunque a un senso dell'abitare tutt'altro che pacificato. In questo senso esso segnala la condizione incerta e fluttuante del soggetto moderno, quello stesso soggetto che la psicoanalisi stava iniziando ad indagare con modalità del tutto innovative.

Seit Mitte der zwanziger Jahre findet der Begriff «Magischer Realismus» in Publikationen zur Malerei des 20. Jahrhunderts wiederholt Verwendung, ohne daß bislang eine grundlegende Klärung dieses Terminus erfolgte. Das vorliegende Buch zeigt zunächst seine Geschichte und Entwicklung in der kunsthistorischen Literatur Europas und Amerikas auf und dokumentiert seine Verwendung zur Beschreibung einer durch äußerste Präzision gekennzeichneten Malerei bis in die Gegenwart hinein. Hieran schließt sich der Versuch einer Typologisierung dieser Malereirichtung an, indem Werke von «Magischen Realisten» unterschiedlichster Nationalität und Zeitzugehörigkeit vergleichend betrachtet und auf stilistisch-technische sowie inhaltliche Parallelen hin untersucht werden. Das Ergebnis ist die umfassende Darstellung einer zwischen Sachlichkeit und gegenständlichem Surrealismus anzusiedelnden Malereirichtung, welche sich durch einen kaum vermuteten Facettenreichtum auszeichnet.

Aus dem Inhalt: «Magischer Realismus» in der kunsthistorischen Literatur seit 1925 (Deutschland, Niederlande, Amerika) - Stilistisch-technische Merkmale des «Magischen Realismus» (Präzision und Asepsis, Perspektivverzerrungen, Lichtführung, Farbe) - Inhaltliche Merkmale des «Magischen Realismus» (Menschenleere, Dingmagie, Gestaltung der Bildtitel, «Anekdotische» Bilder).

Der Autor: Andreas Fluck wurde 1961 in Bochum geboren. Von 1982 bis 1987 studierte er Kunstgeschichte, Klassis

# Roh, Franz

( Apolda, Turingia, 21 febbraio 1890 – Monaco, 30 dicembre 1965)

Critico e storico dell'arte tedesco, studia a Lipsia, Berlino e Basilea, per trasferirsi a Monaco nel 1915, dove avrà modo di conoscere Heinrich Wölfflin. Collaboratore in questi anni di numerose riviste, nel 1925 pubblica *Nach-Expressionismus Magischer Realismus* (*Post-espressionismo realismo magico*), in cui riflette su alcune tendenze artistiche degli anni Venti in Europa, coniato il fortunato termine di "realismo magico" con il quale definisce opere ricche di valori spirituali e misteriosi di alcuni artisti legati alla nuova oggettività come Raderscheidt, ma poi anche Dix o Beckmann, e di pittori italiani come Antonio Donghi, Riccardo Francalancia, Cagnaccio di San Pietro. Alla pratica critica affianca presto quella artistica per la quale utilizza il collage e il fotomontaggio; i suoi lavori (i primi già degli anni Venti) rivelano l'influenza delle poetiche dadaista e surrealista e dimostrano una particolare attenzione alle tecniche e alle possibilità linguistiche del mezzo fotografico. Sono anni intensi in cui Roh entra in contatto con numerosi artisti come Max Ernst, Hanna Höch, László Moholy-Nagy, Man Ray e George Grosz. Nel 1929 esce *Foto-Auge*, un testo fondamentale in grado di far luce sulle principali questioni teoriche e pratiche inerenti la fotografia nell'ambito delle avanguardie storiche. Nel 1933 Roh viene arrestato e imprigionato per qualche tempo a Dachau. A guerra finita diventa docente di storia dell'arte all'Università di Monaco.

Franz Roh wurde am 21. Febr. 1890 in Apolda geboren. Er studierte Kunstgeschichte, u. a. bei Heinrich Wölfflin und Goldschmidt, war längere Zeit Assistent Wölfflins und anschließend bis 1933 Kunstkritiker an Zeitschriften wie "Cicerone", "Das Kunstblatt", "Die neue Stadt" und anderen. Daneben trat er durch geschichtliche und ästhetisch-philosophische Veröffentlichungen über die Kunst hervor.

Mit dem Buch "Holländische Malerei" (21) erfüllte R. eine Aufgabe, die der 1914 gefallene Ernst Heidrich gerade in Angriff genommen hatte. R. bekannte später im Nachwort zu diesem Buch, daß er Heidrich seinen eigenen Übergang zur Kunstgeschichte verdanke. In seinem 1925 erschienenen Buch "Nach-Expressionismus" prägte R. den Begriff des "Magischen Realismus", unter dem er eine Rückkehr zum betont Gegenständlichen nach Ablauf des Expressionismus verstand. Weitere Bücher der Zeit vor 1933 waren "Holländische Landschaftsmalerei" (23), "Foto-Auge", "Mechanismus und Ausdruck" (29) und "Fototek" (30). In den beiden zuletzt genannten Büchern untersuchte er die Möglichkeiten einer freien experimentellen Photographie.

Seit 1920 setzte sich R. unermüdlich für die Kunst der Gegenwart ein. Dies führte 1933 bis 1945 zu einer Ausschaltung als Kunstkritiker. Er fand jedoch vielseitige Möglichkeiten in der Herausgabe von Künstlermappen und in Rundfunkvorträgen, die später gesammelt herausgegeben wurden. Außerdem verfaßte er damals manche Bücher, die erst nach 1945 erschienen sind.

Nach dem Krieg war R. wieder Kunstkritiker, u. a. bei der "Neuen Zeitung" und beim bayerischen Rundfunk. Außerdem übernahm er nach dem Kriege zeitweise einen Lehrauftrag für neuere Malerei an der Universität München.

Schon in den ersten Nachkriegsjahren erschienen Schriften über Xaver Fuhr (46), Picasso (48), Vlaminck (48), Bracque ...



**Der Stein der Weisen : Wesen und Bildwelt der Alchemie / G. F. Hartlaub** - Munchen : Prestel, 1959

**Zauber des Spiegels : Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst / G. F. Hartlaub** - Munchen : R. Piper, c1951

Il termine "Neue Sachlichkeit" fu lanciato da **Georg Friedrich Hartlaub**, geniale direttore della Kunsthalle di Mannheim. Nel 1925, infatti, Hartlaub inaugurò la mostra intitolata, appunto, "Neue Sachlichkeit".

L'evento fu il risultato di un approfondimento che Hartlaub andava maturando da tempo e che trovava concordi anche altri studiosi. Tra essi, in particolare, Hartlaub fece riferimento a Franz Roh e al suo saggio *Nach-Expressionismus - Magischer Realismus* per la parte relativa all'arte tedesca.

Con la mostra Hartlaub si proponeva di documentare la nuova tendenza pittorica oggettiva in atto in Germania. Una tipo di oggettività volto a raffigurare persone, cose, situazioni, dietro le quali si celavano verità segrete.

All'interno di questa tendenza, secondo Hartlaub erano secondo lui riconoscibili due linee (o "ali", come egli le definiva):

- Una **linea "di sinistra"**, derivata dal Dadaismo, critica e ironica nei confronti della società borghese del tempo.
- Una **linea "di destra"**, caratterizzata dal ritorno alla plasticità della forma dal richiamo alla classicità.

Nel primo gruppo erano comprese le composizioni aspramente satiriche e i ritratti di Georg Grosz, i ritratti di Otto Dix e le spietate rappresentazioni della società di Weimar di Georg Scholz. Nel secondo figuravano, invece, le nature morte e i paesaggi di Alexander Kanoldt (1881-1939), i ritratti di Georg Schrimpf e Carlo Mense e le composizioni di Wilhelm Schnarrenberg (1881-1939). Nella mostra erano presenti altri autori, non definiti nella loro collocazione precisa: Karl Hubbuch, con i suoi personaggi e i suoi esterni di città, Rudolf Schlichter, Heinrich Maria Davringhausen, con i suoi allucinanti ed inquietanti interni e Grethe Jürgens. Secondo Hartlaub era possibile riunire le due ali in una tendenza, di cui Max Beckmann, molto rappresentato, doveva costituire il momento centrale.

**autori:** Volker Böhringer, Otto Dix, Carl Grossberg, George Grosz, Lea Grundig, Hans Grundig, Karl Hubbuch, Franz Radziwill, Christian Schad, Rudolf Schlichter, Christoph Voll

Ma i rapporti tra Broglio, il gruppo di “

Valori Plastici” e i post-espressionisti tedeschi fino al 1925 era stato assai stretto.

Nel 1918 la Germania esce sconfitta dalla guerra; l'Imperatore Guglielmo II abdica e fugge, mentre focolai di insurrezione (e poi di reazione e quindi di guerra civile) si accendono in tutte le maggiori città; lo stato tedesco, che nel 1919 si costituisce in Repubblica di Weimar, è costretto dai vincitori a restituire schiacciati debiti di guerra e si trova così a fronteggiare un'inflazione incontrollabile e con essa una disoccupazione dilagante e una criminalità atroce. E' su questo scenario drammatico che si delinea il movimento della Nuova Oggettività, a cui si possono ricondurre artisti come Dix, Grosz, Schad, Schrimpf, Beckmann, Schlichter e molti altri, dei quali questo libro raccoglie le dichiarazioni di poetica. Realtà, naturalismo, verismo sono le loro parole d'ordine. All'afflato lirico e dionisiaco dell'espressionismo, che voleva porre l'individuo al centro dell'universo, subentra una dichiarazione di sfiducia nei confronti dell'io e un appello alle cose, alla dura lezione dei fatti.

All'arte, non si chiede più un'interpretazione o una trasfigurazione della natura, ma una descrizione esatta, impersonale, fotografica. Per questo si parla di impassibilità, asciuttezza, sobrietà, precisione, chiarezza, fedeltà al dato. Si cerca un linguaggio che non comunichi emozioni, ma informazioni e assegni non l'effusione dei sentimenti, ma il loro superamento. Franz Noli, nel suo libro "Realismo magico" (1925), sostiene che la bellezza dipende "dalla forza gelida dell'immobilità, dal sottrarsi implacabile a ogni movimento". E Max Beckmann già nel 1918 scrive: "Amo la pittura, credo, perché costringe a essere oggettivi... l'unica cosa che può dare un senso alla nostra esistenza (...) è dare agli uomini un'immagine del loro destino".

La nuova oggettività tedesca: Max Beckmann, Presentazione, 1917; Max Beckmann, Dichiarazione di poetica, 1918; Max Beckmann, La metafisica nell'oggettività, 1918-1923; Carl Mense, Autobiografia, 1920; Heinrich M. Davringhausen, A tutti coloro che mi chiedono un'autobiografia, 1920; George Grosz, A proposito dei miei nuovi dipinti, 1921 Un nuovo naturalismo?? Un'inchiesta di "Kunstblatt", 1922; Gustav Hartlaub, Lettera circolare, 17 maggio 1923; Georg Scholz, La realizzazione degli effetti in pittura, 1924; Paul E. Schmidt, I veristi tedeschi, 1924; Gustav Hartlaub, Introduzione, 1925; Franz Roh, Espressionismo-postespressionismo, 1925; Wilhelm Michel, La nuova oggettività, 1925; Christian Schad, L'Italia mi ha aperto gli occhi, 1927; Otto Dix, L'oggetto è la cosa fondamentale, 1927; Otto Dix, La forma oggettiva, 1927; George Grosz, Una parola a favore della tradizione tedesca, 1931; Otto Dix, Il trittico della guerra; Otto Dix, Importanza delle forme; La precisione dello sguardo, di Elena Pontiggia. Regesto.

#### Prefazione di Renato Barilli

Pubblicato nel 1929 in Germania, questo libro del critico tedesco Franz Roh (ora finalmente tradotto in italiano) costituisce in primo luogo un'importante premessa per l'ampliamento della comprensione della fotografia sperimentale tedesca degli anni Venti del Novecento.

Noto per essere uno dei primissimi testi ad occuparsi di fotografia, foto-auge rappresenta un valido documento sul modo in cui questo nuovo medium fu recepito nella società dell'epoca; ma esso si rivela altresì come un contributo a suo modo "profetico" in quanto preannuncia esiti a cui la fotografia stessa sarebbe giunta in seguito.